INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**



AÑO 1 | NÚM 10

JUNIO | 2014



INTER danza

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Eunice Sandoval
Subcoordinadora Nacional de Danza
Nancy León
Subdirectora Difusión y Relaciones Públicas
Juan Cesar Gutiérrez Romero
Subdirector de la Red Nacional de Festivales de Danza
Víctor Mejía Arellano
Subdirector Administrativo
Gabriel Torres Vargas
Administrador del Teatro de la Danza
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales



FOTO DE PORTADA:
160 CONGRESO NACIONAL
DE DANZA JAZZ
FOTÓGRAFO: MARTÍN CASTRO ROSAS

EDITORIAL

EL UNIVERSO DE LA DANZA CUBRE TERRENOS diversos y diferenciados, la danza tiene distintos apellidos y se aborda desde visiones (muchas veces) opuestas, pero todas ellas tienen un elemento común, la expresión a través de cuerpo.

Este número 10 nos habla de distintos géneros, todos ellos vividos intensamente por las personalidades que se presentan.

En la sección *Reflexiones*, la segunda parte de la entrevista Juan Domínguez, realizada por Hayde Lachino, y la participación de Magdalena Leite (del Colectivo AM), con una entrevista al coreógrafo Ranz Jacquiere. Cierra el espacio de reflexión Héctor Garay, quien introduce a discusión los beneficios de la danza.

En la sección perfiles Alejandra Monroy, habla, con y de, el conocido coreógrafo mexicano Óscar Ruvalcaba y Angélica Íñiguez nos presenta la Primera Muestra Internacional de Danza Butoh y Expresiones Contemporáneas, Guadalajara 2014 y a su impulsora, Lola Lince.

Presentamos también la memoria fotográfica del *16 Congreso Nacional de Danza Jazz*, que se realizó sorteando todas las dificultades que el estado de violencia de Michoacán, lugar sede, acarreó a organizadores y participantes.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

COLABO RADORES

MAGDALENA LEITE

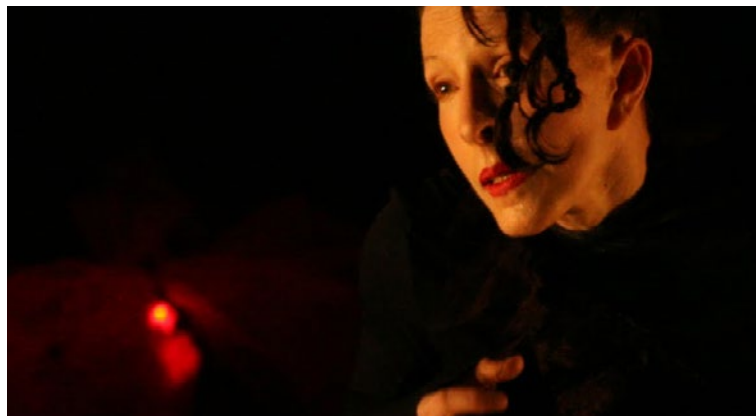
Coreógrafa, bailarina y docente. Entre su trabajo más reciente cabe mencionar **DANCE DANCE DANCE**, seleccionada para la Temporada 2014 del Teatro de la Danza y creada en colaboración con Aníbal Conde en el marco de ARRECIFE (obra del Colectivo AM). Se presentó un avance en la Judson Church en Nueva York en junio de 2013 y fue estrenada en el MUAC en septiembre de 2013; y **COVER** (2010/2013) proyecto coreográfico presentado 26 veces en diversos espacios y festivales como el Aunts Chain Curation, Nueva York (2013); el Laboratorio Arte Alameda, México DF (2013); el Akbank Center de Estambul, Turquía (2013); el Festival Internacional de Danza Contemporánea del Uruguay, FIDCU 2012, entre otros. Recientemente recibe el apoyo de IBERESCENA para desarrollar el proyecto coreográfico **Videoclip** durante el 2014. En 2013 es invitada a presentar **COVER** en Estambul, Turquía, en la exposición *The life of others* bajo la curaduría de Alejandra Labastida. Como miembro del Colectivo AM recibe el apoyo EPRODANZA para llevar a cabo el proyecto **PULPO** durante el 2013. En 2010 obtiene la beca *danceweb* para asistir al Festival ImpulsTanz, en Viena, Austria y recibe el apoyo de IBERESCENA para crear **Jack Taste, la suerte está echada** pieza montada vía teleconferencia entre Uruguay y México. En 2008 realiza la Primera Residencia para Creadores de Iberoamérica del FONCA. Se desempeña como docente de Extensión Académica del CENART desde el 2010 y colabora con ensayos y reseñas de obra en la revista de arte contemporáneo La Tempestad.

http://cargocollective.com/magdalenaleite

Colaboradores Permanentes
Hector Garay
Angélica Íñiguez
Hayde Lachino
Alejandra Monroy

CONTENIDO















EL ABSOLUTO E INCREIBLE PODER DE LA DANZA

ENTREVISTA CON JUAN DOMÍNGUEZ

SEGUNDA DE DOS PARTES

POR **HAYDE LACHINO**

HL: *¿Cómo ubicas en Clean Room* esta potencialidad de construcción de otras utopías, de ensayos políticos a partir del arte?*

JD: Aquí viene una problemática grande que es el espectador teatral, alguien que en un tanto por ciento va a entretenerse. Y eso hace una lacra para la danza y para el teatro, porque hemos formado siempre parte del arte del entretenimiento y no del *high art*, como las artes plásticas o visuales. Entonces ahí tenemos una fricción grande. A mí el entretenimiento me gusta como herramienta, pero nunca como fin, con lo cual intento que el espectador que viene a experimentar mi trabajo, tenga esa relación de trabajo con placer y no de placer sin nada, en donde te guíen y te den el placer, así hecho fácilmente. En todas mis obras el espectador tiene que trabajar bastante, yo soy muy generoso o intento pensar que la generosidad se genera, pienso que la generosidad, como yo la entiendo, no es algo que imponga al espectador, él es bastante libre de elegir. Luego está la parte del teatro en la que ya se sabe que el espectador va a experimentar. Si yo fuera mañana a una fábrica de costureras que están haciendo pantalones, y tuvieran una reunión y ahí hiciera una *performance*, sé que la expectativa sería algo qué jugar con ellas, porque no tienen ninguna expectativa, entonces les podría romper muchos cánones. Pero en el teatro es muy difícil romper cánones porque la gente va a que se los rompas, con lo cual ya tienes otra cosa en contra, cualquier cosa que hagas ahí va a ser instrumentalizada inmediatamente y va a ser aceptada. Después entra la identificación, hay gente que la odiará y a otros les gustará, quiero decir que es problemático en ese sentido. Unos espectadores están ya en pro de todo eso, y si están a favor ya es un contra, porque si les dices: venga, tirémonos todos a la piscina, si lo haces bien, se tiran a la piscina. Cómo le haces para que lo que quieres contar, lo que quieres proponer tenga un efecto más allá de que la gente te siga porque tiene una necesidad. Estoy ahora ahí. El arte participativo tiene ya cien años, desde inicios del siglo xx hasta ahora ha habido picos, ha habido ejemplos fantásticos. Leyendo sobre todo eso digo, ya está todo hecho, qué hago yo ahora, encima con espectadores de teatro a los que es mucho más fácil proponerles. Una amiga me dijo, tienes que trabajar ya en proponer actos sociales, migrantes, etcétera. Ahí sí que puedes tener un efecto, pero por otro lado no es una preocupación que yo tenga: sí me preocupa la realidad a ese nivel político, la identificación

*N del E: www.youtube.com/watch?v=LFoY4FBEKqQ

con espacios donde podrías generar experiencia e ir más allá de lo estético, como decías antes, pero por otro lado todavía estoy muy apegado a mi bagaje, a mi formación, y además me gusta mucho esa relación entre lo estético y lo real que es a través del espectador. No es yo directamente en lo real, estoy en esa tensión ahora y esta segunda temporada de *Clean Room* va a tener mucho que ver con el decir "no estamos en el teatro y no vamos a entrar en ningún teatro". En la primera tampoco entrábamos nunca, pero había mucho en torno a la representación, siempre se partía de la representación para ir hacia otro lugar, y aquí no va a haber representación, con lo cual estamos casi, casi en la realidad, pero con espectadores de teatro. Entonces eso es lo que estoy trabajando, esa negociación, a ver qué pasa con eso. Igual y en la tercera temporada me voy a un punto muy concreto de la realidad, pero ahora estoy en medio. Empecé dejando el teatro, digamos, en la primera temporada, y ahora estoy con espectadores teatrales en la realidad, y no sé qué va a pasar luego. Esto es una cosa muy interesante porque claro, no se acaba en cada episodio y no se acaba en la primera temporada, porque al año o a los dos años viene la segunda temporada y después vendrá la tercera. Con lo cual todo el proyecto crece con los espectadores, que espero vuelvan. Muchos de ellos volverán. Entonces creceremos durante seis años todos juntos. Y no se trata de mostrar un resultado. En el arte participativo nunca sabes lo que va a pasar. Con lo cual no busco un resultado final del todo. Aquí es igual, no busco un resultado, busco un crecimiento de todos juntos durante los años.

HL: *Tú afirmas que en Clean Room quieres experimentar con los formatos televisivos, por eso la idea de temporadas. Y dices que te interesa el formato televisivo como montaje de pensamiento y esto vuelve a llevar al terreno del lenguaje. Todo pensamiento está hecho de palabras. Otra vez estás, desde muchos lugares, regresando al lenguaje. Dime, ¿qué te interesa de este montaje de pensamiento, qué te interesa problematizar, cuestionar?*

JD: Ya sabemos que la televisión ha formado parte de nuestra cultura y sabemos que la televisión es una ficción. El lenguaje también lo es. Es una representación parcial de la realidad, pero es una representación muy importante para el ser humano porque el 80 por ciento de nuestra comunicación es verbal, también está el cuerpo y el lenguaje no verbal, pero digamos que utilizamos mucho el lenguaje. La televisión nos ha hecho ver la realidad de una manera y hay muy poca gente que desde pequeño no tenga esa información y ese código. Las series de televisión que yo recuerdo desde pequeño, las que veía: Bonanza, Kojac, que ya ni se mencionan, que eran de detectives en donde los episodios eran independientes entre sí pero tenían una narrativa que duraba años, que habla de muchos aspectos. Esas series de televisión que me han enseñado a ver fragmentado el tiempo, más que el cine. Luego, ya fui espectador de cine. El cine como la máxima expresión de proponer una realidad fragmentada. Porque incluso cuando proponen una realidad no fragmentada es irreal. Ahora, por ejemplo, en la película francesa *La vida de Adele*, hay escenas de sexo muy largas, casi realistas, pero no lo llegan a ser y el espectador las ve y se siente incómodo porque le han cambiado su manera cinematográfica de ver el sexo, lo que genera algo incómodo. Quiere decir que el cine te ha hecho ver cómo es el sexo y luego tú eso lo llevas a la realidad. Ahí hay una serie de problemas muy interesantes de ver cómo esas ficciones nos hacen vivir nuestra realidad. Toda esta cultura pop con relación a las series de televisión. Los americanos han vuelto a reinventar estas series con contenidos actuales, antes había una ficción que nunca pertenecía a tu realidad, sin embargo ahora hay series que aunque sean ficcionales las mezclan con la realidad. En



True Blood se interpreta a Obama, por ejemplo. Es muy fascinante cómo ese pop afecta la realidad y nos hace ver y actuar en relación a la realidad. Yo quería usar a nivel un poco superficial esa cultura pop y proponer los episodios, la ficción que tienes. Venga, vamos a volver a la especulación, la organicidad, el que cada lunes estás esperando que venga lo siguiente. *House of Cards*, en la tercera temporada, el día del estreno han puesto todos los episodios en internet, porque la ha producido una compañía de internet que sobre todo propone series para este medio. Ellos a partir de la televisión han puesto a disposición de todo mundo los 12 capítulos en internet. Así que en lugar de esperar, todo el mundo los ha bajado y se los ha visto en un día o dos. Esta rítmica de consumo que tiene el espectador que quiere más, esa relación entre expectación y consumo me interesaba como herramienta para trabajar y romper un poco este canon de "Voy una hora y media al teatro, veo la coreografía, la experimento y me voy a mi casa y ya no tengo ninguna relación más ni con el autor, ni con los *performers*, ni con el teatro, ni con nada, hasta la siguiente vez que vaya al teatro". Es una cosa como más personal e interna y creo que en general el espectador no puede verbalizar lo que ha experimentado viendo algo porque no ocurre, no hay entornos para ello. Yo pensaba, si hago esto serial (que además las series vienen de la literatura, no de la televisión) seguro que puedo generar un discurso en donde la gente hable, vuelva, vea al mismo espectador, te familiarices y comiences a hablar. Y esa cosa que se verbaliza es la experiencia y genera un discurso, esa es la parte del proyecto que me interesa.

HL: *Esta pieza en particular tiene que ver con crear comunidades. Ahí se crea una comunidad y hoy por hoy el tema de la comunidad es un tema político. Por eso te preguntaba cómo entre más se disuelve la frontera entre lo real y la ficción, o está el intento, más se acerca a una acción muy clara. Por ejemplo 15 M me parece un intento de crear comunidades, los diversos contextos europeos están muy movilizados en ciertas direcciones. Por eso me resulta interesante cómo los dispositivos que se crean generan una experiencia estética que no corresponde con las ideas clásicas y románticas de lo estético. En ese sentido, ¿qué ha pasado con tu comunidad?*

JD: La comunidad es un tema pendiente, yo quería crear un blog como un foro, igual que como lo hacen las series de televisión, pero no ha funcionado, por qué, porque normalmente en las series de televisión tú empiezas a especular sobre los episodios y los personajes, porque la historia y los personajes tienen un papel muy fuerte en las series, y lo culebrón y lo melodramático, aunque la serie sea de contenido político, de lo que sea, siempre hay unos aspectos melodramáticos que sostienen mucho el enganche del espectador. Entonces, claro, mi serie no tiene melodrama, son situaciones para el espectador, donde puede haber cierto melodrama entre ellos, pero como ya lo experimentan, ya no necesitan ir a un foro y hablar de ello. He visto que esta herramienta no funciona, y estoy pensando cómo trabajar con esa comunidad que se crea hasta volver al año siguiente. Estoy pensando en Facebook, en una red social, que es mucho más fácil. Lo que pasa es que hay gente que no tiene acceso, o que van en contra de las redes sociales. Cuando hicimos el piloto, la gente hablaba más de cómo se construye la serie que de lo que pasaba en la serie. Luego, cuando llegaba un espectador más convencional, no se metía al foro, no había respuesta, aunque repartíamos tarjetas que decían: por favor, escribirnos a tal dirección. Entonces ahora vamos a usar Facebook. Pero hasta el estreno quiero pensar en una estrategia en donde haya comunicación durante el año, que para mí es muy importante. Para eso yo también debo generar contenido, no puedo esperar que ellos estén preguntándome. Porque no es una serie de televisión, sólo utilizo ciertos elementos, no es tan atractiva como para especular sobre Dexter y el siguiente asesinato. Tengo que ver cómo generar esa negociación, y yo debo lanzar constantemente contenidos para que la gente reaccione a eso. Entonces que la gente que ha ido a ver la serie diga: "Mira, ahí está Juan", y comenzar a tener una relación conmigo más cotidiana.

HL: *Tú te has definido no necesariamente como artista conceptual, pero sí tu trabajo como dentro del campo…*

JD: ….Me han definido así, pero yo nunca me he definido como artista conceptual…

HL: *…No, tú no te has definido así, pero has hablado de tus obras como mucho más cercanas al arte conceptual que algún otro tipo de práctica. En estas piezas como Clean Room, ¿en dónde está la coreografía, dónde opera el pensamiento coreográfico?*

JD: Por supuesto que participo del arte conceptual, además porque pertenezco a una generación de coreógrafos como La Ribot, que empezamos a cuestionar el formato, el mercado, el entorno en el que estábamos. Comenzamos a decidir dónde queríamos presentar nuestras obras -no cualquier sitio era una buena decisión-, y luego empezar a trabajar con conceptos y no tanto con narrativas, y no creando abstracciones de ciertos conceptos o narrativas, y eso nos hizo trabajar conceptualmente. Yo creo que también definieron así a mi generación porque ciertos teóricos cogieron ejemplos muy claros: Jerome, Bell, Xavier Le Roy, porque además hacían mucha deconstrucción lingüística y de código, igual



que lo hemos hecho nosotros. Pero yo no me considero tan purista, yo soy más barroco y más loco en ese sentido, yo creo que se nos utilizó para poder crear una nueva tendencia, que había una nueva tendencia, posiblemente, pero se le dio más volumen como ocurre cada diez años o cada quince años en la danza y en las demás artes.

Ahora, con relación a la coreografía, para mí la serie lo que hace con ese concepto de viaje es mover al espectador de muchas diferentes maneras; durante la primera temporada, el primer episodio jugó mucho entre la ficción y la realidad, era un juego más intelectual, entonces movía al espectador de una manera más emocional e intelectual, creando un juego entre quién es el espectador y cuál es el papel del espectador. Ahí, en ese primer episodio no sabías si eras espectador o *performer*, pero era un anticipo de que vas a ser *performer*, se va construyendo poco a poco. En el segundo episodio hay una voz en *off* que te va dando unos datos, poco a poco esa narración te va haciendo preguntas y tú vas contestando esas preguntas con tu imaginación, vas construyendo ese viaje, con lo cual te da tiempo de construir ese viaje e incluso corregirlo por si no te ha gustado lo que has dicho en función de lo que viene luego. Así vas viendo cómo con tu imaginación vas construyendo imágenes que son muy importantes para crear subjetividad y para saber que tú mismo vas creando eso y que hay otros 80 espectadores que están construyendo su viaje por igual. Poco a poco la coreografía se hace experimental en el sentido de experiencia, la voz en *off* es la que da las pautas del viaje y luego eres tú el que crea el viaje. Para mí es muy coreográfico, pero claro es otra manera de entender la coreografía, no es un espacio de 10 por 10 en escena con bailarines, es otra manera de entender la coreografía. El tercer y cuarto episodios son más sociales, son todo preguntas, contestar las preguntas es otro viaje mental que va creando la coreografía desde ti y hacia el que está delante de ti, hacia el grupo. Para mí es otra manera de entender la coreografía. Finalmente, el quinto y el sexto episodios son un viaje físico, hay una especie de manifiesto por parte del artista que es un viaje absoluto entre el deseo, lo político y lo social, es algo totalmente mental que te pone en lo real, en dónde estás y dónde quieres estar, y a partir de ahí se convierte en un viaje físico, nos vamos del teatro, salimos a la realidad y nos trasladamos caminando, con lo cual se crea una coreografía muy simple y urbana, hasta que llegamos a un sitio en donde nos van a trasladar físicamente con un viaje real. Para mí todo eso es coreografía, pero por supuesto no es la manera cómo estudia la coreografía un bailarín en el conservatorio, o cómo la estudia un coreógrafo en estudios superiores, es otra cosa. Para mí es coreografía porque son cuerpos relacionándose en el espacio y en el tiempo. Entonces más coreografía no puede ser, ya que ese es el fundamento: organicidad, relación espacio-temporal y cuerpo, y eso es lo que ocurre aquí, pero de una manera diferente a la que ocurre en un espacio escénico.

HL: *Tu decías que para ti personalmente recurrir a la lectura es una fuente muy importante ¿cuáles son tus autores?*

JD: Voy a decir los típicos como Foucault, Deleuze... (risas), tengo muy mala memoria, ahora estoy leyendo a Bishop y la historia del arte participativo, a Austin hay que leerlo, Gómez de la Serna, filósofo español importantísimo para mí con el que me identifico bastante. Por ahí andan las direcciones de las lecturas que puedo tener.

HL: *Te lo pregunto porque hoy el artista ya no es concebido como el genio iluminado, sino como alguien que se contamina, en el mejor sentido, de muchos campos del conocimiento.*

JD: Como yo no he ido a la universidad... a mí me gustaría ser un estudioso y no lo soy, debería por ejemplo hacer notas de dónde vienen mis contaminaciones, porque por ejemplo lees, subrayas, lo anotas en el cuaderno, pero no pongo el autor y luego a veces se mezcla con mi trabajo y está ahí integrado. Rancière por supuesto lo hemos tenido que leer todos, esta generación de cincuentones que somos todos, hemos pasado por ahí. Virno, un autor italiano que ahora también he leído, Žižek, todos estos autores que salen y voy consultando poco a poco. Yo por eso digo que no soy un estudioso, porque todo lo hago en función de lo que estoy haciendo. Por ejemplo, leo mucho ensayo, poca novela, pero siempre en relación a lo que me interesa, voy cultivándome con relación a la temática que quiero tratar. *Todos los buenos espías tienen mi edad* es una especie de ensayo sobre el tiempo, y tuve que leer a Heidegger, fue una locura leerlo, pero fue muy interesante para cómo traté mi obra. Ahora, con el tema de comunidades voy buscando, investigando qué autor y lo leo. Claire Bishop, por ejemplo, es muy interesante porque ella desarrolla su ensayo a través de ejemplos de prácticas artísticas. Eso yo no lo suelo hacer, yo lo hago más sobre una teoría conceptual. Normalmente el filósofo hace referencia a otro filósofo, pero no en relación a una práctica artística. Esto comienza a gustarme también, aunque yo tenía el problema de que no me gustaba meterme en ejemplos, porque sentía que me afectan demasiado, y yo antes quería ser original. Pero ahora estoy mucho más relajado y me gusta ver cómo otros autores lo tratan, para tener un contexto más amplio y más rico para mí.

HL: *Para Juan Domínguez, en el aquí y el ahora, ¿cuál es el sentido personal que lo mantiene haciendo lo que hace?*

JD: Te puedo contestar de una manera muy tonta pero es real, y es que hay algo intuitivo que te impide no hacerlo, hay un impulso constante, y así es cómo he llegado. En la vida no hay casualidades, llegué a ser bailarín y luego coreógrafo artista, es el mejor camino que tengo para proponer subjetividad y para proponer discurso y para afectar la realidad y construir realidad, que para mí es más importante que innovar, participar en la construcción de la realidad contemporánea, ahí siento que mi vida tiene un sentido y esa es la respuesta más simple para mí. Creo que lo que hago sí afecta, y normalmente como no hay ninguna temporada en la vida en donde esté relajado y gozando únicamente (porque es imposible, porque no se me deja, y no creo que a nadie se nos deje, no puedes ser tan insensible, y si lo eres, eres como un autista de tu mundo). Pero yo no puedo, constantemente la realidad me provoca para hacer, es un diálogo con la realidad, es "háblame, no te quedes ahí callado". Por eso sigo, y creo que lo que hago afecta de una manera, ese es el diálogo que me interesa tener con la realidad. Después entra también el placer, sin placer yo no puedo trabajar, eso es cierto. Creo también que se sufre mucho en la creación, porque te destroza tanto el cerebro: cómo resuelvo esto, cómo salgo de esto. Pero hay un cierto placer en esa especie de masoquismos y además es muy divertido si logras ver cómo tu trabajo afecta la realidad, entonces hay mucho placer. No tiene nada que ver con el ego, que de verdad me limpio el culo con ello, no lo puedo soportar. Es una manera constructiva de estar en el mundo y crear una situación como cachonda con lo que está ocurriendo, entre esta situación, la responsabilidad que te creas y el diálogo con la realidad. La imposibilidad de estar aislado, el querer realmente generar y hacer cosas con los demás, creo que todos estos son argumentos para seguir.

HL: *En otros diálogos, y ahora aquí en esta entrevista aparece esto de querer ser constructor de la realidad, esta es otra pregunta provocadora. Hanna Arendt dice que uno construye el mundo a partir de las obras que lanza al mundo. La mundanidad es una creación del sujeto. El mundo son todas las cosas que nos rodean y que te dan al nacer la certeza de venir a un mundo dado. Los artistas lanzan obras al mundo, sabemos que hubo un arte griego porque ahí están los vestigios. ¿Cómo se construye mundo desde la danza, desde algo que además tiene en su propia definición este carácter efímero?*

JD: Es una putada esta pregunta (risas)... ¿sabes por qué es una putada? Porque de repente pareciese que la danza tiene más dificultades por ser efímera, por no ser una experiencia estética tan clara, por utilizar un tipo de lenguaje. Parece que eso no afectara, o que la afectación que tiene o la repercusión que tiene es menos susceptible de verbalizarse. Por ejemplo, Olga de Soto, que es una coreógrafa española que vive en Bruselas, hace coreografía con documentación, tiene una especie de instalación en la que después ella participa en vivo y lo que recoge es gente muy mayor que estuvo en el estreno

EN TODAS MIS OBRAS EL ESPECTADOR TIENE QUE TRABAJAR BASTANTE, YO SOY MUY GENEROSO O INTENTO PENSAR QUE LA GENEROSIDAD SE GENERA, PIENSO QUE LA GENEROSIDAD, COMO YO LA ENTIENDO, NO ES ALGO QUE IMPONGA AL ESPECTADOR, ÉL ES BASTANTE LIBRE DE ELEGIR.

de la obra *La mesa verde,* de Kurt Joss, y esa gente habla de lo que experimentó al ver esa obra que en su momento fue revolucionaria. Pero imagínate con qué distancia, ahí ves un poco que ni siquiera con la verbalización, ni con la memoria del hecho se llega a algo concreto que te permita decir: la danza produce esto. Creo que ahora se escribe mucho más sobre la danza y coreografía, hay muchísimo discurso sobre lo que genera la danza. Porque la danza ahora no es un lenguaje tan exclusivo, tan poco tangible para el espectador: claramente te produce una experiencia, pero no puedes verbalizarla. Creo que cada vez hay más una relación directa con la danza, porque la danza se ha abierto y se ha expandido, porque la necesidad de muchos artistas va por ahí y está ocurriendo. La danza para mí, si me pongo como espectador, precisamente la danza que me está afectando, está cambiando mi manera de ver la vida: sensorialmente, a nivel espacial y temporal, pero también emocionalmente. A Norberto Llopis lo invité a mi festival con una de sus obras y ves que su obra tiene un fondo clarísimo, estas obras te dejan ahí cortocircuitado, como removido. Y claro, si te tengo que explicar cómo me removía eso pues, precisamente me mueve porque me hace pensar aquello que no alcanza mi pensamiento, pero que ha alcanzado. Esa obra ha llegado a un sitio que no puedo verbalizar, estoy como intentando que el discurso se acerque a mi experiencia, y eso ya está afectando mi manera de pensar, mi manera de construir subjetividad, mi manera de relacionarme con las cosas. Eso me parece muy interesante, algo a lo que no puedes llegar, pero que lo necesitas para poder darle sentido. Creo que la danza tiene ese poder. Con la música sucede algo parecido, pero a la música no le intentas dar sentido, porque la música te impregna de tal manera que ese es el sentido, por eso yo dejé de usar música, la uso muy poco, porque afecta y contamina lo que estás diciendo, el espectador con la música se puede evadir y quedarse sólo con la música y no con lo que estás haciendo. Para mí la danza tiene ese poder, de llegar a sitios donde casi no puedes explicar, por eso creo que es algo tan fascinante.

La entrevista termina, aunque yo me quedo con muchas preguntas por hacerle. Terminamos de tomarnos el café, entre risas y comentarios sobre la próxima presentación de Juan Domínguez y el proyecto nuevo con La Ribot. Nos despedimos y él se va a recorrer la librería buscando un libro que hable sobre la libertad, yo salgo a las calles y me quedo pensando en el poder de lo indecible de la danza.



PROGRAMA DE ACTIVIDADES



ENCUENTRO NACIONAL DE DANZA

2014

http://www.danza.bellasartes.gob.mx/pdfs/EncuentroNacionalDeDanzaProgramacion.pdf

ENTREVISTA AL COREÓGRAFO RANZ JACQUIÈRE, *RELOADED**

POR **MAGDALENA LEITE**

*Ensayo publicado en la revista electrónica Registromx, corregido y revisado para esta edición

En octubre de 2012 dos integrantes del Colectivo AM viajamos a Valparaíso al Festival Danza al Borde. Además de las actividades propuestas por el Festival, nos encontramos con una conferencia del renombrado coreógrafo Ranz Jacquière a realizarse en el Aula Magna de la Facultad de las Artes de la Universidad de Valparaíso. Desde el mismo comienzo de la calle la multitud se atropellaba para entrar en la sala en que Ranz iba a dar su conferencia. Algunos llegaban en carros especialmente contratados y otros, como nosotros, corríamos desaforadamente en contra del viento, aprovechando el impulso de las empinadas bajadas de la ciudad costera. La entrada era libre pero el espacio reducido. La policía ponía orden como podía. Los agentes montados en elefantes pisoteaban a algunos de los más distraídos, o con mangueras de agua fría dispersaban a los que por su apariencia era claro que no pertenecían al ambiente de la danza.

Ranz llegó puntual y entre cámaras y traductores ocupó su lugar en el centro de la escena. Sabido es que a pesar de su fama, el coreógrafo más renombrado del siglo XX y XXI sufre y padece del mal de pánico escénico. Apenas pisó el escenario, corrió a esconderse debajo de la mesa que habían preparado para la conferencia. Un traductor salió detrás a explicarle que no se preocupara, que no pasaba nada, que por favor dejara su escondite, que el público no se lo iba a comer. Ranz pidió una bolsa de papel y respiró profundamente 30 veces. Su terapeuta cognitivo comportamental le había enseñado esta técnica para contrarrestar la hiperventilación generada por el pánico y así recobrar la compostura.



Público en el Aula Magna de la Facultad de las Artes de la Universidad de Valparaíso

Por fin tomó su asiento, sacó el mazo de hojas de un maletín de piel de anguila y comenzó la conferencia en medio de un gran silencio expectante, un silencio activo en términos escénicos.

La conferencia fue leída torpemente en francés por el coreógrafo y traducida con igual desacierto al castellano. El traductor se empeñaba en repetir cada tartamudeo, carraspeo y suspiro de angustia del artista, por lo que al cabo de una hora, cuando todo había terminado, nos dimos cuenta de que nadie había entendido nada y que sólo habíamos presenciado, fascinados, el acto performático de alguien que simula hablar y alguien que simula traducir. La verdad, habría sido más fácil leer la conferencia en Internet.

Con agilidad y presteza salté al escenario antes de que Ranz desapareciera para siempre de mi vista, y con el mejor francés que pude le pregunté si estaba dispuesto a concedernos una entrevista a mi equipo y

a mí. Se ruborizó y mirando al piso dijo que sí, que la verdad le gustaban mucho las entrevistas por la posibilidad real de escuchar al otro, y porque son uno de los mejores instrumentos que la razón positivista ha inventado para conocer la realidad. Me dio su tarjeta (que guardo preciosamente en mi billetera hasta el día de hoy y que pareciera interactuar acrecentando el valor de las monedas ubicadas en el mismo compartimento) y quedamos en que la cita sería en su hotel, para que no tuviera que sufrir otro ataque de pánico saliendo de sus aposentos.

A continuación y con placer comparto con ustedes, queridos lectores, la entrevista realizada al renombrado coreógrafo el 25 de octubre de 2012.

Dentro de su sistema de pensamiento, ¿qué es la "coreografía política"? ¿Qué la distingue de esa categoría que usted llama "coreografía policía"?

La coreografía policía es el arte de componer a partir de movimientos codificados, ordenados y ejecutados de manera consensuada. Es el discurso validado por las hegemonías estéticas perpetuadas por las escuelas, instituciones culturales, programadores de teatros y críticos de arte. Estos actores son los que validan y gestionan qué es la coreografía ya que están calificados para hacerlo. En el mundo moderno, esta práctica asume la característica del consenso que, en vez del acuerdo entre individuos, es más bien una forma de fijar los límites de una posibilidad. Por el contrario, la coreografía política supone que los datos son siempre cuestionables, que la comunidad supera siempre toda clasificación de sectores e intereses estéticos y que ningún grupo posee la calificación necesaria para proclamar una estética por encima de otra. La coreografía política se identifica con la parte de los que no tienen parte. Esto no quiere decir con la parte de los excluidos, sino con la igual capacidad de todos.

En una de sus últimas obras, Émancipation, usted afirma que la idea de la capacidad crítica del arte, así como su capacidad de movilización, prácticamente ha desaparecido. ¿Cuál es la explicación?

Hubo una época en que el arte vehiculizaba claramente un mensaje político y la crítica trataba de develar ese mensaje en las obras. Por ejemplo, era la época de Bertolt Brecht, cuyo teatro denunciaba explícitamente las contradicciones sociales y el poder del capital. O entre los años 1960 y 1970, cuando se desarrolló la denuncia de la sociedad del espectáculo, con Guy Debord. Entonces se creía que mostrando ciertas imágenes del poder –como una montaña de mercadería o estrellas de cine exhibiéndose en las playas de Cannes– se haría nacer en el espectador una conciencia del sistema de dominación reinante y la aspiración de combatirlo. Es esa tradición del arte crítico la que está en vías de desaparición desde hace 25 o 30 años.



Teatro épico, Brecht

En otras palabras, ¿ya no basta mostrar lo que uno denuncia para hacer salir la gente a la calle?

La verdad es que eso nunca bastó. En los siglos XVII y XVIII se creía que mostrando el vicio y la virtud en el teatro se incitaría a los hombres a evitar el mal y apegarse al bien. Sin embargo, desde el siglo XVIII Rousseau demostró que no era así: difícil imaginar que la gente se aleja del mal después de ver una representación. Poco a poco quedó demostrado que no había ningún efecto directo entre la intención del artista y la forma de recibir del espectador. La obra no moviliza a menos que uno esté ya convencido. De lo contrario, se tiene la impresión de estar ante una imagen de propaganda. La verdad es que, en la actualidad, las imágenes críticas están omnipresentes en la sociedad, pero no revelan nada: todos somos conscientes de que vivimos en una sociedad hiper consumista.

¿Entonces ha desaparecido la posibilidad de todo arte crítico?

No, a condición de derrumbar los estereotipos y cambiar la distribución de roles. En una frase muy provocadora, Jean-Luc Godard afirmó que la epopeya estaba reservada a los israelíes y el documental, a los palestinos. Lo que quiso decir es que la ficción es un lujo, y que lo único que queda a los pobres es mostrar su realidad, su miseria. Algunos artistas lo consiguen. Pero no es hablando de las muertas de Juárez como tema de una danza, o poniendo pasamontañas a los bailarines que lograremos una danza crítica, sino más bien dándoles voz a los que no la tienen o mostrando lo que nunca vemos.

¿Puede decirse que haya un hilo conductor a través de toda su obra coreográfica?

Sí, quizás es lo que quise dejar en claro en mi obra *Émancipation*. Para mí emancipación implica igualdad, pero no igualdad como un ideal sino como un punto de partida.

De eso hablo también en mi obra *El maestro de danza ignorante*: no se trata de enseñar al que no sabe sino de proporcionar al que no sabe de he-


El dinamitador de muros

rramientas para que aprenda por sí mismo. En mi otra obra *División* alguien, algunos, luchan por salirse del lugar que se les ha asignado. Intento plantear otro marco de lo visible, de lo enunciable y de lo factible, pero sabiendo que sus efectos serán imprevisibles, no manipulables. Lo que hago es desplazar el equilibrio de lo posible y la distribución de las capacidades.

Ya para terminar, ¿podría hablarnos de su obra El dinamitador de muros y de cómo procesó el gran fracaso ante la crítica y el gran público?

Sí, fue un gran fracaso que paradójicamente me catapultó a la fama. Este fue mi primer trabajo para el gran público y lo que quise hacer fue romper con el consenso para abrir nuevas posibilidades desde la igualdad de inteligencias y de capacidad de los cuerpos. Era una pieza muy simple, pero debo decir que fue uno de los primeros trabajos escénicos en la historia que presentó cuerpos no entrenados de manera tradicional en danza. Eran cinco intérpretes: una señora que nunca había hecho danza, un actor, una bailarina con formación en danzas de la India, un filósofo post estructuralista y un contador público. Todos ejecutaban en unísono una larga secuencia que había sido montada durante un año de trabajo. Luego invitaban al público que quisiera a subir al escenario, les enseñaban la secuencia y todos bailaban nuevamente en unísono pero ahora con una música que servía de guía para ir todos juntos. La música era elegida en cada función por alguien del público. El problema con la crítica fue que ellos esperaban una relación literal entre el título de la obra y lo que se presentaba en escena y no pudieron ver el vínculo real entre lo enunciado y lo presentado. Me acusaron de inconsistente conceptual y de causar falsas expectativas en el público. Por su lado, el gran público me acusó de no haber trabajado lo suficiente y de manipulador de masas. Por suerte, el pequeño público que sí se sintió involucrado participó con ganas de la obra. Tanto subido al escenario como acompañando desde su butaca, yo le debo el reconocimiento al pequeño público que hizo esta obra posible, y por qué no, también al gran público y a la crítica, que con su indignación y rechazo reforzaron mi voluntad de romper con el consenso imperante y así lograr verdaderamente hacer coreografía.

Dicho esto, el coreógrafo corrió debajo de la mesa y nos dijo en voz muy baja que la hora de la entrevista había concluido. Sentía ya que sus manos comenzaban a transpirar, pero no quería ser antipático, así que usó la punta de la nariz para señalar un extraño piano que adornaba la habitación y nos invitó a tomar un trago. Era un famoso *pianococktel* diseñado por él. Ingenioso instrumento que según la pieza que se toque elabora un cocktel acorde al tono de la misma. En esa ocasión comenzó con la balada *L'émancipation au pouvoir* y luego de unos minutos tres vasos con sendos líquidos multicolores aparecieron por debajo del piano. Traían un alcohol suavemente reforzado con hielo, escarcha de sal con polvo azul de piedra zafiro, aderezo de crema ligera de limón y rodajas de granada bañada en finísimos pétalos de rosa, que claramente tomaban en cuenta todas las armonías de la pieza, de manera lateral y oblicua.∎


Pianococktel

NUEVA PRODUCCIÓN

15

ANIVERSARIO

Alicia en el País del Ballet

FOTOGRAFO: EDUARDO GOMEZ

Una vida llena de sueños, de juegos y de danza...

COMPAÑÍA ARDENTÍA | 13:00 HORAS

MAYO

Sábado 31

JUNIO

Sábado 7, 14, 21 y 28
Domingo 1, 8, 15, 22 y 29

TEATRO DE LA DANZA

ADMISIÓN $80 PESO
DESCUENTOS: 50% a maestros y estudiantes, 75% a beneficiarios del INAPAM



LOS BENEFICIOS DE LA *danza*

POR **HÉCTOR MANUEL GARAY AGUILERA**

"el hombre es hombre porque tiene sentimiento de valor"

Max Scheler

A pesar de la importancia que la danza tiene en la existencia de los seres humanos, , a veces sólo se le ve como una actividad de esparcimiento o de celebración, propia de festividades, como una forma de entretenimiento, pero muy poco como una actividad humana plena de beneficios para las personas, como un medio de propiciar su bienestar y contribuir al desarrollo humano.

La danza está ahí en la práctica cotidiana y llena de pasión de los bailarines, coreógrafos, maestros, estudiantes, investigadores, promotores, jóvenes, niños, mujeres, espectadores, etcétera. Desde los salones de clase hasta el Palacio de Bellas Artes, pasando por las verbenas populares, los teatros y las plazas públicas. Sin embargo, necesitamos fortalecer el acceso y práctica de la danza como parte del cumplimiento de nuestros derechos culturales, expresados en nuestra Constitución. Son necesarias reflexiones y acciones que valoren mucho más este arte dentro de las creaciones de la humanidad, para acrecentar el conocimiento de ésta en sus diversas vertientes y prácticas, y sus múltiples vasos comunicantes con la vida misma. Y para ello hay que encontrar sus beneficios.

Esto puede parecer una propuesta innecesaria si partimos de una certeza: la danza como arte tiene un valor por sí mismo. Desde luego que esto es cierto, pero no debemos quedarnos con el prejuicio de que se trata de un valor intrínseco imposible de abarcar y de medir. Lo intrínseco, lo inherente a la danza, debe reflexionarse y compartirse como forma de conocimiento y aplicación a los procesos creativos. El valor artístico visto a través de la filosofía, la estética y los creadores de la danza es fuente primigenia que define los beneficios que la danza posee.

Otra forma de encontrar los beneficios de la danza es comprender los múltiples valores significativos que tiene para los seres humanos, pero sobre todo identificarlos y hacerlos evidentes, transmitir estos valores a la gente y a los responsables de políticas públicas, de la difusión de la cultura y de otros sectores de la sociedad. Y esto se puede lograr a través de valores definidos por ventajas instrumentales.

A veces la idea de valor se ha dado desde la perspectiva de la correlación entre lo material y lo ideal. A veces se cae en el terreno de lo ético y moral, y en ocasiones en la tendencia que valora los objetos y fenómenos de la realidad objetiva con base en su capacidad de satisfacer alguna necesidad humana.

En sencillas palabras, el valor es el significado externo a los objetos y podríamos extenderlo a las acciones e ideas. Y estos valores son propios (inherentes) o agregados del objeto. Por lo general estamos acostumbrados mucho más a valores agregados o utilitarios. Pero como parte del desarrollo de la humanidad y como consecuencia de la educación y el arte el hombre puede descubrir lo inherente, lo que está dentro y hace distinto una actividad de otra y que puede transmitirse. Max Scheler nos habla que el sentido de valor es una capacidad que tiene el hombre para captar valores.

David Throsby plantea que en el terreno económico "el valor está relacionado con la utilidad, el precio y la importancia que los individuos o los mercados asignan a las mercancías. En el caso de la cultura, el valor subsiste en ciertas propiedades de los fenómenos culturales, expresables bien en términos específicos, bien en términos generales, como indicación del mérito o importancia de una obra, un objeto, una experiencia o cualquier otro elemento cultural".[1]

Las formas de reconocer los valores culturales –la danza posee este tipo–, es a través de evidencias de las expresiones culturales, en donde se identifican diversas características de los valores: estéticos, sociales, históricos, espirituales, simbólicos y de autenticidad, como señala este economista. Esto es a fin de cuentas la manifestación de la dimensión cultural.

Además de la elocuencia absoluta de nuestro arte, podemos encontrar evidencias de los valores de la danza a través de ventajas instrumentales. Aquellos atributos que provocan que cada día más personas la practiquen y le encuentran sentido, se acercan a ella de manera profesional o amateur, en clases y presentaciones. Pero sobre todo que son formas medibles del cambio en las personas y comunidades. Ejemplos de estas ventajas instrumentales pueden ser:[2]

NECESITAMOS FORTALECER EL ACCESO Y PRÁCTICA DE LA DANZA COMO PARTE DEL CUMPLIMIENTO DE NUESTROS DERECHOS CULTURALES, EXPRESADOS EN NUESTRA CONSTITUCIÓN

A) COGNITIVAS, ACTITUDES Y COMPORTAMIENTOS

Que nos hablan del desarrollo de habilidades y capacidades: mejora del rendimiento académico, la concentración, capacidades psicomotrices[3] y de comportamientos, sobre todo entre niños y jóvenes –la disciplina, la autoestima, reducción de la deserción escolar, entre otros.

B) SALUD

Los efectos en la prevención de enfermedades debieran ser mucho más aprovechados por la danza. Más aún en un país con alto índice de obesidad entre nuestros niños y jóvenes. Por supuesto es conocido el trabajo que hacen profesionales con grupos específicos, sobre todo personas con discapacidad. Ahí están Arte Acción, que cumple treinta años de existencia dirigido por Gerardo Sánchez. También hay que reconocer la labor de Danzaptitude de Guadalajara, Danceability y el Ballet Mexicano de la Discapacidad[4]; y el trabajo de las maestras Leticia Peñaloza, Adriana Delgado, Claudia Palavicini y Miriam Álvarez.

C) LO SOCIAL

Los beneficios sociales a nivel comunitario son tan necesarios en estos momentos de violencia y desigualdad. Además han sido declarados ya como objetivos de las instituciones de difusión de la cultura que empezaron con el término de responsabilidad social, la cohesión social y ahora hablan de la "dimensión social de la cultura" (PECA).[5] Pero no sólo es el trabajo con personas en situaciones extremas, sino también rescatamos el valor social de la danza a través de las veces que grupos y artistas acuden a dar funciones en barrios populares, en espacios no convencionales. Los que bailan para obreros, amas de casa, niños en su ambiente.

Pero se puede buscar lograr beneficios sociales con más profundidad en proyectos específicos que comprendan "los beneficios que promueven la interacción social entre los miembros de la comunidad, crear un sentido de identidad de la comunidad,

y ayudar a construir el capital social y los que desarrollan la capacidad organizativa de la comunidad tanto a través del desarrollo de habilidades, las infraestructuras, los líderes y otros activos".[6]

D) VENTAJAS ECONÓMICAS

El beneficio que acarrea la danza como un arte es también la contribución a la generación de empleos y recursos económicos. La danza incide en el ámbito económico porque es una práctica profesional que involucra muchos profesionistas en una cadena de valor –enseñanza, creación, producción, distribución, promoción y consumo cultural–, que implica y necesita formas de empleo y los agentes que participan en la realización del proceso creativo llamado danza. Es necesario apoyar este proceso, hacerlo más productivo para beneficio de los profesionales de la danza, pero también, y sobre todo, para miles de personas que benefician su existencia con las aportaciones de la danza.

Valorar la danza no cae sólo en el terreno de los números, pero sí es importante incorporar valoraciones en el terreno de la economía de la cultura que explican la utilidad de los bienes y servicios cultuales, medibles a través de indicadores económicos. Quien tiene un negocio explicaría el beneficio en términos de ingresos: pesos y centavos. Entonces existe la tentación de explicar el beneficio de este arte en función de la cantidad de boletos vendidos o el pago de inscripciones a cursos, en términos de productividad y rentabilidad. Si bien es conveniente aplicar criterios económicos en la fase de producción y distribución, la productividad en la danza se da no en el sentido de reducir costos, tiempos y aumentar la cantidad de productos. Por su naturaleza sensible, los bienes y servicios que la danza proporciona a la sociedad traen beneficios de otra manera. Una evidencia que camina entre lo económico y lo social es la sostenibilidad. Se trata de un beneficio indirecto, pero de suma importancia para propiciar que la humanidad perdure. Se trata de considerar la danza como un bien disponible para nuevas generaciones. A fin de cuentas es también uno de sus valores intrínsecos, la tradición dancística entregada cada día de manera contemporánea. Baumol y Bowen lo explican como "una contribución social para generaciones futuras"; cuando estas tradiciones pueden ser destruidas se requeriría de muchos recursos para revivirla.



Otros beneficios indirectos son la atracción de las personas hacia lugares (turismo cultural). También el hecho de contribuir al prestigio para un país a nivel internacional. La famosa imagen en el extranjero. En general estamos hablando de la contribución de la danza a la calidad de vida de la gente, la manera en que la enriquece (aquí es conveniente reflexionar y actuar en torno a lo que en apariencia *no es* danza o no es la función de la danza, pero que muy a menudo se asumen como tales) y que la transforman en patrimonio cultural y la convierten en una de las muestras más vitales de la diversidad cultural, como una expresión humana por excelencia.

Es motivo de debate conocer si la gente se comprometerá más con la danza en la medida que descubra aquellos valores instrumentales que la danza tiene en su ámbito cercano, en su hogar, escuela, barrio o comunidad; o bien por su valor intrínseco, el cómo los llena de placer y de sentido en ciertos momentos de su existencia. Lo mejor es no provocar un falso debate para preferir uno u otro, sino conocer los diferentes valores que la danza posee y transmitirlos a la gente. Para hacerles comprender y sentir que la danza vale.

1. *Economía y cultura*. David Throsby. p. 33
2. Algunas de ellas mencionadas en *Gifts of the muse. Reframing the debate about the benefits of the arts*
3. En este sentido el programa Aprender con danza de Conarte, que dirige Lucina Jiménez, ha hecho estudios sobre el resultado con estudiantes de nivel secundaria en el D.F.
4. N. del E. www.youtube.com/watch?v=RwbEsLw_4bI
5. PECA. Programa Especial en Cultura y Arte 2014-2018
6. *Gifts of the muse*



OSCAR RUVALCABA PÉREZ

BUSCADOR DE CÓDIGOS EN EL ARCAICO LIBRO DEL CUERPO

POR **ALEJANDRA MONROY BECERRA**



La fuente de Los Coyotes en el centro de Coyoacán, un lugar común para los habitantes del sur de la ciudad de México, fue mi punto de reunión con Oscar Ruvalcaba Pérez, quien enfundado en sus pantalones militares, camiseta y chamarra de mezclilla, apareció caminando con una vertical perfecta y como siempre una sonrisa contagiosa. La misma soltura con la que se mueve es la que se aprecia mientras expresa sus ideas, una cosmovisión personal en la que por supuesto el arte tiene una presencia preponderante. A continuación las reflexiones del coreógrafo acerca de la danza, la danza contemporánea, el arte y sobre sí mismo.

¿Cómo percibes la danza contemporánea hoy en día?

La contemporaneidad, con su discurso de libertad y de muerte de las ideologías, está despertando a una especie de fascismo democrático en el que todo aquello que está en el terreno colectivo o social no es válido. Sí, alguna vez en los sueños de juventud quise cambiar el mundo, quise que me voltearan a ver y hasta cierto punto que me aplaudieran, pero después de tanto tiempo de hacer tantas cosas llegué a una conclusión mucho más simple: la sociedad te construye humanamente, intelectualmente y espiritualmente hasta un nivel; si quieres ir mucho más allá de eso tienes que asumir el camino que en el terreno de los mitos se llama el "camino del héroe", tienes que abandonar los estándares y las soluciones colectivas que son genéricas y buenas para todos, tienes que armarte con el hilo de Ariadna y entrar a tu propio laberinto con tus propios medios, tu propia intuición y tu propia inteligencia en un camino que es desconocido.

Entonces llegas a un punto parecido a la física cuántica en el que ya no se puede expresar en fórmulas y tienes que hacerlo a través de metáforas. Así que para mí la danza contemporánea hoy está en un punto en el que es necesario moverme del campo social al campo individual, donde decido ir en busca de *eso* que no conozco y no sé si existe, pero es el siguiente paso que quiero tomar. Si bien durante mucho tiempo trabajé para construir una teoría, una forma de construir la danza, una técnica, una manera de estructurar el escenario, en este momento estoy buscando cultivar y construir ese ente tan evasivo que llamo alma. Como decía Sor Juana: "intento poner bellezas en mi entendimiento y no mi entendimiento en las bellezas".

El arte es uno de los pocos bastiones donde el individuo puede tener libertad de redimir su individualidad. Me parece que uno de los misterios más grandes dentro de la tradición cristiana es la individuación de lo divino a través de la figura de Cristo. Entonces creo que todo puede ser un dogma, todo se puede volver un movimiento coercitivo o de liberación dependiendo de cómo lo vivamos. Pero sí creo que en este momento hay una especie de dictadura de las doctrinas sociales y a mí eso me parece una moda no tan interesante, porque ya no estoy en edad de mover al mundo, ya contribuí en lo que pude contribuir y es momento de moverme a otra cosa.

¿El arte está en cada ser humano?

Creo que hay una conciencia de arte en todo ser humano, así como hay una conciencia de amor, como hay una conciencia religiosa o como hay una conciencia de odio. Lo difícil y paradójico del ser humano es que es una unión de lo animal y lo divino, eso por ponerlo en términos muy decimonónicos, pero ahí está lo interesante del humano, que es un microcosmos, y como tal reúne todo. Cada persona se individualiza muchas veces por el mismo entorno, otras por el instinto personal. Sería muy difícil saber qué viene de dónde. Quienes tengamos necesidad de vivir el mundo a través de esa conciencia artística y quienes no, creo que es lo que hace la diferencia entre quienes elegimos el camino del arte como forma de comprensión del universo y quienes no. En ese sentido, yo me siento muy tranquilo porque puedo entender la indiferencia que ciertas personas puedan tener hacia las expresiones artísticas. Esas diferencias son muy respetables ya que tampoco se trata de caer en el fascismo de que esto es lo único bueno. No creo que el hecho de ser artista me haga especial porque no es algo que yo haya decidido, es algo que tuve que seguir porque el mundo no visto o no entendido por el arte es un mundo en el que no puedo estar, no tuve opción. La conciencia artística está en todos pero cada uno tenemos caminos diferentes impuestos por las necesidades propias.

¿Cómo relacionas las palabras Arte - Danza - Intención?

En el momento en que nos decidimos a dialogar el arte se puede ver más allá de la experiencia personal. Cada uno de nosotros tenemos experiencias de arte y de percepción del arte, por eso decimos "el arte de cocinar", "el arte de manejar un taxi", porque se vuelven arte en el momento en el que existe un diálogo con el otro, hay una intención de dialogar a través de un medio, de un lenguaje y de un código. La danza es un impulso inherente, la danza brota, la danza viene ya con el paquete del ser humano.

Una de las cosas más duras y más peligrosas del siglo xx es que borró el concepto de "éxtasis", porque es







muy peligroso. El concepto de "éxtasis" desmitifica toda la cultura del trabajo y del logro. El éxtasis es algo para lo que no hay que trabajar, es lo que ocurre cuando te enamoras, cuando bailas, cuando cantas. Está muy en contraste con el modernismo racista del siglo xx en el que hay que trabajar para construir un mundo nuevo y no hay tiempo para el "éxtasis". La danza proviene de una necesidad de éxtasis, una cumbia nos produce gozo, nos produce éxtasis, y en ese momento se borran las fronteras, se borra todo y trasciendes de esta realidad a la realidad del conocimiento profundo. Cuando tomas todo eso y lo estructuras a través de formas que sean codificables y que guarden una cierta estructura haces un lenguaje, y una vez que estableces unidades de significado fortaleces ese lenguaje. Cuando le das una intención estás tratando de dialogar a través de eso con aquél quien lo está recibiendo.

Finalmente, los artistas no somos más que los codificadores y estructuradores de esta forma natural de éxtasis. Dentro de las teorías contemporáneas está que el *otro* nos ayude a construir estos lenguajes, nos aporte, y eso es muy valioso. El arte es poderoso porque despierta el entendimiento y nos lleva más allá de los espejismos de la realidad cotidiana y tiene más niveles de los que alcanzamos a ver a simple vista.

¿De dónde tomas tus motivos?

Mi cuerpo responde al mundo, me despierta la necesidad de poner *eso* un poco afuera de mí para poderlo ver y reconocerme a mí mismo. Las obras pueden surgir desde cualquier punto, son como dardos que de repente lanzas. Creo profundamente que la danza es poderosa en el sentido en que surge y conduce a esta condición de trance, de repente no es necesario que se entienda tanto

y que se justifique de esa manera, justificar la danza es como justificar la vida.

Tengo motivos de comunicación, de tratar de llegar a algo que esté inteligentemente codificado para poder establecer equivalencias de significado con el otro, para poder dialogar, ese es mi motivo fundamental, y parto de que todos tenemos *eso* que llamo impulso de danza y que el espectador puede reconocer, identificar y decodificar un cuerpo danzante y reconocerlo como suyo propio también. Busco en lo más arcaico, el cuerpo es el libro perfecto donde están todos los códigos y ahí es adonde me remito.

¿Cómo fue el encuentro de Oscar Ruvalcaba con la danza?

Es muy interesante porque Nureyev era una figura mediática, cuando lo vi me ofreció un rol de adulto, algo que yo podría ser. Siempre tuve una gran fascinación por el cuerpo en movimiento, la danza, el deporte, la gimnasia olímpica. Llegué a la danza clásica después de que me di cuenta de que en Guadalajara no podría hacer nada dentro de la gimnasia olímpica. Quise probar, me di cuenta de que realmente me gustó, para mí era un juego, después dejó de serlo y se volvió una causa. Ahora estoy peleando para que vuelva a ser un juego, porque es lo único que valida mi estar en la danza, como una actividad lúdica.

La gente me decía que lo hacía bien, por lo tanto se convirtió en una especie de autoafirmación; fue así como decidí que eso quería hacer porque conjuntaba muchas cosas que me gustaban: la música, la pintura, el cuerpo en movimiento, reconocerme bailando. También me enamoré de la masculinidad que proyectaban los bailarines adultos, soñaba con llegar a ser un hombre como ellos, me gustaba esta combinación de sensibilidad, de fuerza, de femineidad y masculinidad que hay en todo bailarín.

El primer trabajo escénico: *Danza para las masas*

Cuando eres joven haces mucho las cosas por provocación, quieres ser único, distante y casi casi restregárselo en la cara a la gente. Yo venía del exclusivista y empolvado mundo del clásico. Para mí la danza no tenía por qué ser una diversión elitista o algo exclusivo para las élites, sentí que la danza podría tener alcances masivos. El nombre de esa obra es una paráfrasis del disco de Depeche Mode *Música para las masas* el cual para mí fue una revelación. Quise plantearme algo fuera de lo cotidiano (estamos hablando de una época en la que el cuerpo se libera). Todos podemos bailar pero el asunto es que no todos podemos hacer un discurso interesante de la danza. *Danza para las masas* fue esa primera intoxicación, y de hecho he querido retomar el proyecto.

Mi trabajo no responde a un planteamiento ideológico, obedece a impulsos puramente personales; me comprometo con la obra hasta el fondo, pero no con una ideología o una escuela. La teoría artística no es una realidad última a la que haya que rendirle tributo, sino que está simple y sencillamente para apoyar y esclarecer tanto la labor como el trabajo creativo de las personas que hacemos esto.

¿Cómo te ves desde fuera de ti mismo?

Llevo ya casi tres generaciones en la danza y veo la percepción del entorno hacia mí, hago danza porque necesito hacerla, porque el mundo se vuelve un lugar muy extraño para mí si no bailo, y si eso significa que puedo hacer obras para los otros está bien, pero si eso también significa que lo que digo es ya totalmente irrelevante para el mundo pues también está bien, voy a seguir bailando porque lo necesito. Hago danza porque necesito hacerla, me muero si no hago danza, ya cómo vea eso el mundo, no sé.

Lo que me gustaría plantear es que después de tanto tiempo de estar en la danza y después de haber pasado por tres décadas de movimientos sociales, aprecio profundamente el poder llegar a esta edad cuando aún mi cuerpo y la danza son muy generosos conmigo, estoy todavía en la posibilidad de meterme a un estudio, de subirme a un escenario y de recibir algo bonito a través de eso; recibo algo que me alimenta y me ayuda a estar en el mundo. Las realidades últimas no existen, ahora estoy en un momento en el que no sé adónde voy a estar el día de mañana. Creo que para estar en esto hace falta mucha imaginación, mucho sentido lúdico, mucha pasión, mucho amor, mucha necesidad y mucha compulsión. Porque eso es lo que me ha mantenido en este asunto y me gusta, me gusta mucho.

QUIENES TENGAMOS NECESIDAD DE VIVIR EL MUNDO A TRAVÉS DE ESA CONCIENCIA ARTÍSTICA Y QUIENES NO, CREO QUE ES LO QUE HACE LA DIFERENCIA ENTRE QUIENES ELEGIMOS EL CAMINO DEL ARTE COMO FORMA DE COMPRENSIÓN DEL UNIVERSO Y QUIENES NO.

TERRENO EN *polinización*

PRIMERA MUESTRA INTERNACIONAL DE DANZA BUTOH Y EXPRESIONES CONTEMPORÁNEAS GUADALAJARA 2014

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

Dice la bailarina Lola Lince que percibe en Guadalajara una energía muy particular entre la gente que hace danza, un estado propicio para la experimentación, lo que ha dado como resultado un movimiento dancístico que busca romper con los códigos académicos para proponer una danza más libre. Lince es una de las artistas invitadas a la Primera Muestra Internacional de Danza Butoh y Expresiones Contemporáneas que se realiza en Guadalajara a lo largo del año y que es organizada por la compañía Anzar Danza Contemporánea de la Universidad de Guadalajara, con el apoyo del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD de la UdeG) y del ayuntamiento tapatío.

La bailarina Mónica Castellanos, a cargo de la dirección general y la producción ejecutiva, explicó que la intención de la muestra es crear una plataforma alternativa al Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, que permita un acercamiento con los movimientos más contemporáneos y tendientes hacia lo experimental que se están haciendo en la ciudad. Algunos de ellos involucran -a su modo- a la danza butoh.



Castellanos expresó: “Creemos que Guadalajara es, desde hace algunos años, un lugar donde se enfatiza el rompimiento con las técnicas, desde el trabajo de los maestros pioneros Paloma Martínez, Pablo Serna y Lola Lince, que decidieron emprender nuevas búsquedas”.

Lola Lince impartió un taller de danza experimental del 7 al 11 de abril, dio la conferencia titulada “El neo butoh mexicano” y presentó su obra *Estudios y fragmentos sobre el sueño*. En entrevista exclusiva dijo:

“Curiosamente, aunque dicen que en Guadalajara la gente es muy tradicional, yo lo vivo de otra manera, siento que es un terreno muy fértil para la danza experimental, porque hay muchísima apertura y mucha gente con muy buenas condiciones físicas y psíquicas para el movimiento. Es un lugar muy especial y cada vez que vengo a dar un taller aquí siento que aviento unas semillitas de polen que van a propagarse. No sé por qué pero hay ese espíritu, esa disposición de que lo nuevo salga y eso solamente te lo permite la experimentación, porque ser un reproductor de códigos nunca te va a llevar a nada, salvo a ser un virtuoso, pero para encontrar algo nuevo se necesita salirse de la autopista”.

Una de las intenciones de Anzar al organizar esta Muestra es contribuir a la difusión de la historia de la danza en Guadalajara, que las nuevas generaciones de bailarines conozcan de dónde viene el movimiento, qué es la experimentación y quiénes fueron sus iniciadores, así como la polinización de esta propuesta estética: “La danza experimental es un entrenamiento formal, como cualquier técnica específica en el terreno de la improvisación y la investigación corporal constante: cada día nos replanteamos el contacto con nuestro cuerpo”, señaló Mónica Castellanos.

Otra intención de la agrupación es ofrecer entrenamiento continuo y de calidad. Para esta primera muestra que se extiende a lo largo del año han sido invitados los maestros Katsura Kan, Tadashi Endo, Pablo Serna, Lola Lince, Paloma Martínez, Alfonsina Riosantos, la Compañía Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual de Eugenia Vargas, Patricia Cardona, Pilar Medina y Mauricio Nava, además de la participación en escena de Anzar, compañía fundada en 1995.

Cada mes, aproximadamente, uno de estos artistas visitará la ciudad y ofrecerá un taller abierto a la comunidad escénica interesada, una charla o conferencia relacionada con su trabajo y una función gratuita para el público, con el afán de provocar conocimiento y convivencia intergeneracional. El maestro Katsura Kan inauguró la muestra con su visita en febrero, permitió que en su performance *Time machine* participaran los alumnos de su taller y presentó la conferencia “El surrealismo del cuerpo”. Castellanos añadió que “Con todo esto queremos contribuir a que los jóvenes tengan mejor información y formación, que mucha falta en la ciudad hemos notado que hacen”.

La intención de Anzar es que cada año se realice la Muestra Internacional de Danza Butoh y Expresiones Contemporáneas, cuestión que depende, dijo la bailarina, de los apoyos que la compañía pueda obtener de las instituciones.∎





Fotógrafo: Rafael del Río





16° CONGRESO
nacional de
danza Jazz
Urbano & Kids 2014

16º CONGRESO NACIONAL DE DANZA JAZZ

La danza jazz en México tiene como punto de encuentro el Congreso Nacional de Danza Jazz que desde hace 16 años convoca a maestros, bailarines y coreógrafos a la convivencia y el intercambio que se realiza en Michoacán. 2014 no fue la excepción, en abril pasado y como cada año, el pasado abril Eli Solís y Bárbara Luna organizaron una emisión más.

El éxito de años anteriores y el creciente número de participantes fueron la motivación para diseñar un mayor número de actividades y sumar a los cursos y presentaciones tradicionales dos simposios simultáneos, el primero, el encuentro urbano, dirigido a quienes practican *hip hop* y el segundo, dedicado a los niños y el fortalecimiento docente.

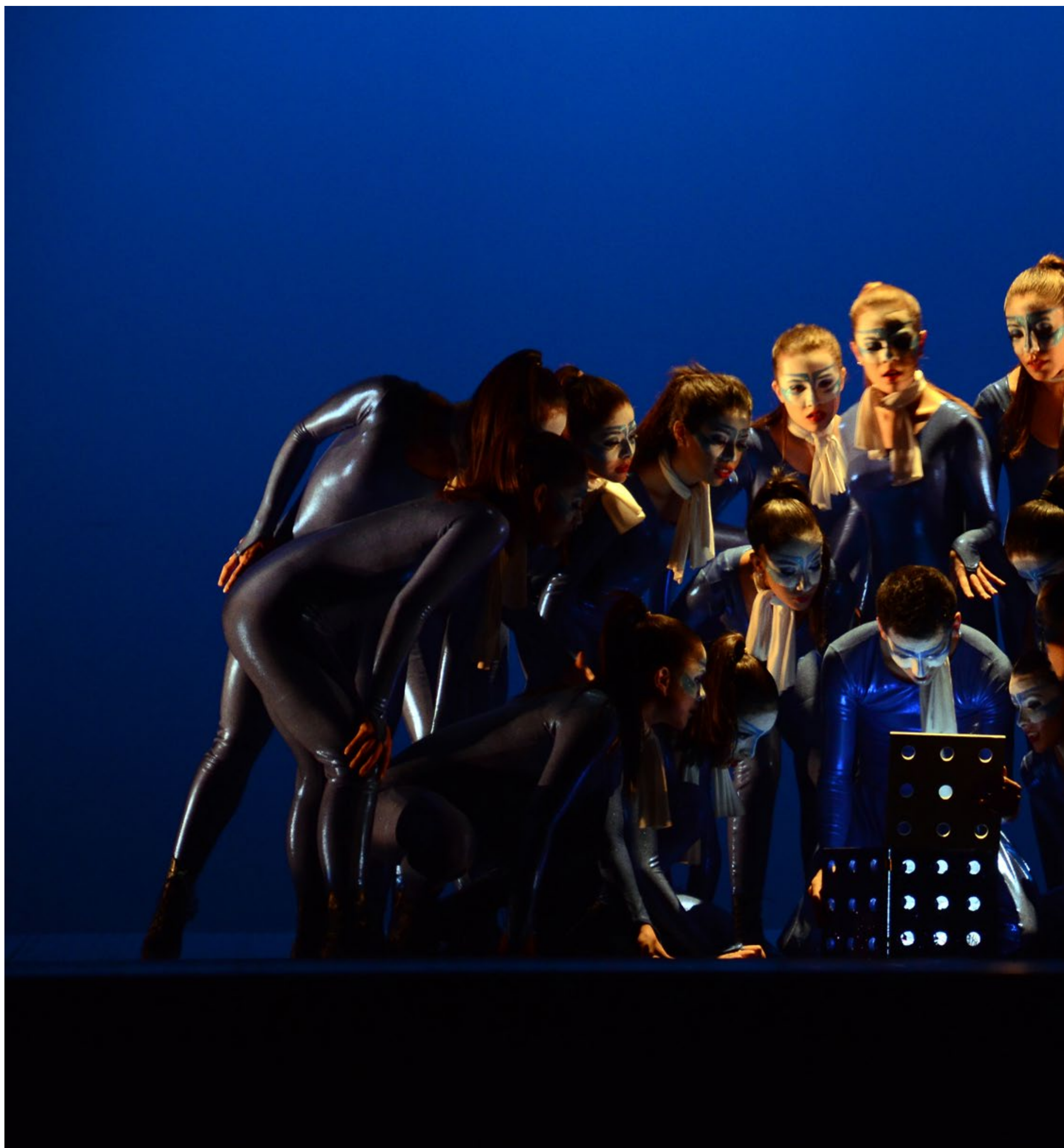
El ámbito del jazz en México opera principalmente en academias y, de manera generalizada, sin apoyos institucionales, sin embargo, Eli Solís está convencido de que el jazz es una disciplina con múltiples salidas profesionales y está decidido en hacer lo necesario para que este encuentro se convierta en un espacio de desarrollo y profesionalización que impulse a la disciplina a hacia un mejor posicionamiento nacional.

A todos los problemas que implica la realización de este encuentro, tendremos que sumarle la situación que se vive en Michoacán, este estado sede del encuentro ha sido durante un buen tiempo motivo de noticias alarmantes en relación a la violencia que se vive, situación que cobró factura al congreso, con un 50% menos de participantes que el año anterior.

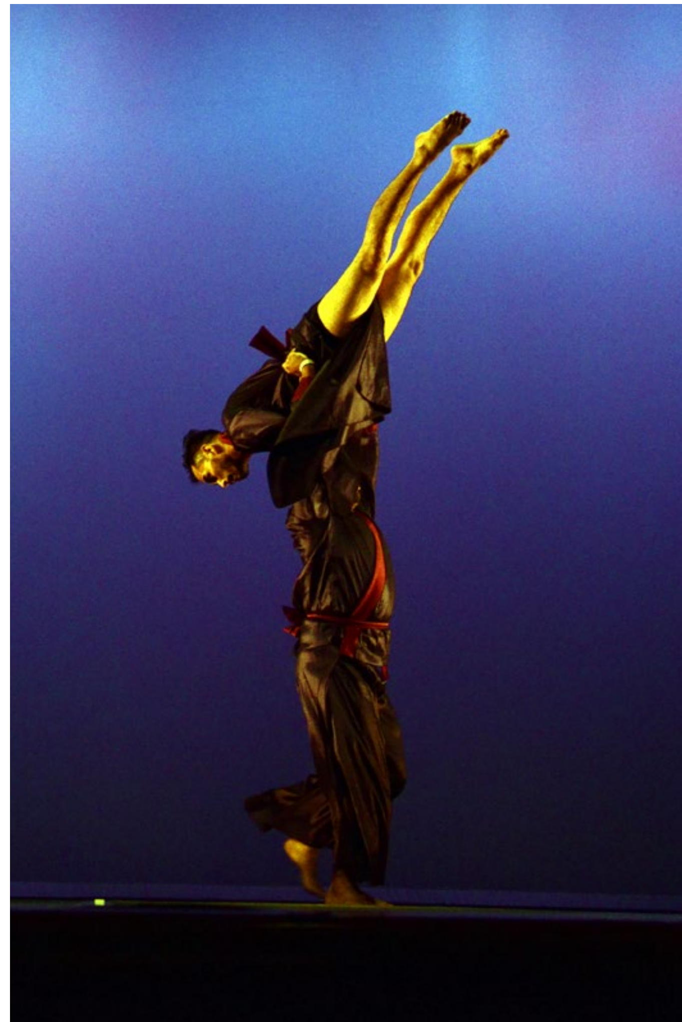
La memoria fotográfica del material captado por Martín Castro Rosas, fotógrafo oficial del congreso, es un reconocimiento a Eli, Bárbara, maestros nacionales e internacionales y a las instituciones que apuestan por la cultura como opción para enfrentar la violencia; pero sobre todo, a los participantes y sus familias por su entusiasta participación en el *16 Congreso Nacional de Danza Jazz*. ∎




16
16
































16° CONGRESO
nacional de
danza Jazz
Urbano &Kids 2014


16
16
NO
PUEDO

SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA
bellas artes DANZA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Plácido Pérez Cué
Director de Difusión y Relaciones Públicas



INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

 Bellas Artes INBA Oficial  @bellasartesinba 

bellasartesmex

www.conaculta.gob.mx www.bellasartes.gob.mx www.mexicoescultura.com